



## Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

---

### Photographie, théâtre, danse et fluidité du corps. Avant-gardes artistiques portugaises (1925-1933)

Paulo Ribeiro Baptista

---

#### Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

#### Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2263>

ISSN 2556-5125

#### Référence électronique

Paulo Ribeiro Baptista, « Photographie, théâtre, danse et fluidité du corps. Avant-gardes artistiques portugaises (1925-1933) », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2263>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

# Photographie, théâtre, danse et fluidité du corps. Avant-gardes artistiques portugaises (1925-1933)

---

Paulo Ribeiro Baptista

Dans les années 1920, la culture portugaise a subi une profonde transformation. Les arts du spectacle et la photographie ont connu d'importants changements esthétiques avec l'introduction d'un modernisme cosmopolite, suivant un phénomène présent dans de nombreuses grandes métropoles européennes comme Paris, Berlin ou Londres. L'un des premiers domaines où cette transformation se manifeste est celui d'une forme locale de « Revue de L'Année » : la *Revista à Portuguesa*, mise en scène musicale légère, qui a assimilé des éléments du vaudeville et de la comédie, en alliant théâtre, chanson et danse.

Un des aspects les plus intéressants de la transformation de la *Revista à Portuguesa* dans les années 1920 est le rôle joué par les arts et, en particulier, par la photographie. Dans une certaine mesure, les artistes et les photographes ont été alors appelés à renouveler les décors, les costumes, les poses, les chorégraphies et, bien entendu, la mise en scène. La photographie, envisagée comme outil de travail pour les acteurs et les danseurs afin de mettre au point leur jeu ou leur chorégraphie, a contribué de manière décisive à ce renouvellement. Elle a travaillé à la diffusion des images des spectacles modernes dans la presse illustrée qui prête alors une attention toute particulière à la culture.

Le processus de transformation de la *Revista à Portuguesa* a été lent et difficile et il doit beaucoup à l'intervention de la critique théâtrale, en particulier de deux jeunes critiques : António Ferro et José Leitão de Barros. António Ferro est l'un des journalistes les plus influents de sa génération. Critique et directeur de théâtre, il sera dès 1934 responsable de la propagande de la dictature portugaise. José Leitão de Barros joue également un rôle important dans différents domaines : critique théâtrale, scénographie, direction de magazines illustrés, réalisation cinématographique et peinture.

En 1921, le magazine *Ilustração Portuguesa*, dirigé par António Ferro en collaboration avec Leitão de Barros, lance une campagne de modernisation de la *Revista à Portuguesa*, promptement suivie par les journaux *A Capital*, *Diário de Lisboa* et *Diário de Notícias* où Ferro et Leitão de Barros étaient critiques de théâtre. La majeure partie de leurs écrits s'adressent aux entrepreneurs de spectacles et aux metteurs en scène portugais qui s'inscrivent encore dans une esthétique « fin de siècle ». C'est surtout dans les pages d'*A Capital*, entre 1920 et 1924, et du *Diário de Notícias*, à partir de 1924, que la campagne des deux journalistes s'intensifie ; elle s'apparente à un véritable combat qui oppose les artistes et les intellectuels de la nouvelle génération aux représentants de l'ancienne garde, académique et conservatrice. Les interventions de Ferro et de Leitão de Barros s'inscrivent dans le contexte d'une polémique entre « anciens » et « modernes », qui traverse plusieurs champs des arts portugais et divise les conservateurs, naturalistes, qui dominent à l'époque dans les institutions académiques, et les modernistes indépendants.

La campagne de Ferro et de Leitão de Barros porte finalement ses fruits : progressivement des artistes modernistes commencent à dessiner des costumes, à concevoir des scénarios et à réaliser

des créations graphiques pour le théâtre et, en particulier, pour la *Revista à Portuguesa*. Leitão de Barros lui-même est l'un des premiers à dessiner pour la scène. Ce changement apparaît de façon exemplaire, à partir de 1927, quand la jeune actrice, chanteuse et danseuse Luísa Satanela met en scène et dirige une *Revista à Portuguesa* véritablement moderniste : la *Revista Água-Pé* [1]. Cette revue est présentée avec des costumes dessinés par le peintre et costumier José Barbosa, à partir de modèles inspirés par les plus récentes productions internationales de vaudeville. Barbosa prévoit également des rideaux modernes. Les costumes qu'il dessine pour *Água-Pé* ressemblent à ceux que la danseuse Endja Mogoul porte dans la revue moderne berlinoise *Achtung Belle 505*, proposée l'année précédente à l'Admiral Palace [2]. Un autre aspect saisissant d'*Água-Pé* est la création d'une danse innovante, reposant sur un duo de Satanela et de Francis [3] – que Ferro célèbre dans sa critique du spectacle [4].

Un an plus tôt, en 1926, le feu des projecteurs se porte sur l'actrice et danseuse Deolinda de Macedo qui participe à une autre *Revista* : *Cabaz de Morangos* [5]. La manière dont elle joue le rôle de Diane, tenant dans ses mains des raisins dans une pose suggestive et audacieuse, suscite alors de nombreux commentaires. Toutefois, l'usage des collants et les postures discrètes de la danse sont les composants d'une chorégraphie qui reste encore relativement simple. Une autre artiste, Eva Stachino, danseuse et chanteuse mexicaine arrivée à Lisbonne avec une compagnie espagnole, introduit des costumes plus osés et obtient un succès considérable. Cependant, les pas de la danse sont assez limités, comme on peut le voir dans un des rares fragments du film *Frivolinas* qui ont été conservés [6]. Satanela et Francis introduisent un nouveau style chorégraphique et une dynamique inédite dans la danse portugaise, influencée par les *Ballets Russes* [7] comme par des références à la danse moderne et au vaudeville.

Les historiens de la photographie ont mis en valeur l'importance des relations qui existent entre photographie et théâtre ; c'est en particulier le cas de Michel Poivert qui, partant d'une réflexion de Roland Barthes à ce sujet, envisage la mise en scène comme « une nouvelle forme d'expression artistique [8] » qui rétroagit sur la photographie. On retrouve cette collusion au Portugal : le théâtre, la danse et en particulier le théâtre léger, grâce aux relations établies avec la photographie, contribuent au profond bouleversement esthétique que représente le modernisme.

Pour mieux comprendre l'importance du rôle joué par la photographie dans la transformation esthétique des années 1920 (en particulier au théâtre), on doit remonter à 1918, au moment où la jeune danseuse et chanteuse italienne, Adria Rodi se présente à Lisbonne [9]. Elle est à l'époque photographiée par un jeune photographe portugais presque inconnu, Joaquim da Silva Nogueira. Les six séquences d'images issues de cette rencontre et correspondant aux

---

1. En français, « piquette ».

2. Théâtre « Admiral spalast », *Berliner Illustriert Zeitung*, 1926.

3. Francis, nom d'artiste du danseur portugais Francisco Florêncio Graça.

4. Antonio FERRO, « Teatros-Primeiras representações : Avenida-Água-Pé », *Diário de Notícias*, A. 63, n° 22088, 25 juillet 1927, p. 6.

5. En français, « panier de fraises ».

6. *Frivolinas*, film de Arturo CARBALLO (1926) sur les numéros « Las Maravillosas », « La Feria de las Hermosas » et « Arco Iris » de la revue *Arco Iris* de la Compagnie Eulogio Velasco, au théâtre Apolo de Madrid.

7. Présentée à Lisbonne, en décembre 1917 et janvier 1918.

8. Michel POIVERT, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 45.

9. « Adria Rodi », *Ilustração Portuguesa* n° 702, 4 août 1919, p. 102-103.

numéros de la danseuse, constituent un véritable tournant dans l'histoire de la photographie portugaise. L'approche moderne et très naturelle du photographe rompt avec la pose rigide qui caractérise la pratique du portrait, telle qu'elle est alors établie dans la plupart des studios portugais. L'exemple le plus accompli en est la série intitulée *Tango Fatal*, qui constitue une sorte de séquence de photogrammes présentant plusieurs positions de danse, à la lisière du film ou de la performance.



► Silva Nogueira, « La danseuse Adria Rodi, 1918 », plaque de verre négatif numérisé, 90 x 120 mm, Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

La nouveauté des photographies d'Adria Rodi par Silva Nogueira ne tient pas seulement aux poses de la danseuse. Le réalisme et la fraîcheur des images résultent également de la profonde complicité qui unit la modèle et le photographe. C'est cette complicité, exprimant une forme de contamination entre danse et photographie, qui constitue une véritable innovation artistique, proche de la pratique de la performance. Ces vues se donnent comme l'un des premiers signes de l'introduction du modernisme dans la photographie portugaise, et marquent la naissance de ce mouvement dans les arts et dans les lettres.

Les relations établies entre le photographe et son modèle sont abordées par Ariella Azoullay qui parle de « contrat civil de la photographie [10] ». Bien qu'elle parte d'une approche idéologique, focalisée sur les relations de pouvoir inscrites dans la photographie d'actualité, la réflexion d'Azoullay propose des notions généralisables à d'autres cas où, d'une façon ou d'une autre, il y a un arrangement entre le photographe et le sujet, même de nature discrète et presque invisible. C'est le cas, par exemple, pour la relation qui se tisse entre Adria Rodi et Silva Nogueira, où le renforcement des libertés de la danseuse vient contaminer le travail photographique et la *praxis* de l'opérateur [11].

10. Ariella AZOULLAY, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 105-106.

11. *Ibid.*, p. 110-112.

La collaboration de Silva Nogueira, avec Adria Rodi puis avec d'autres artistes étrangers, se répercute dans sa pratique photographique avec les artistes de la scène portugaise, de plus en plus influencés par l'esthétique moderniste. Son travail avec Satanela en est l'un des exemples les plus visibles. On le voit notamment dans un portrait réalisé au Portugal en 1927 où elle exhibe un sourire éclatant et tient une cigarette entre ses doigts, dans un esprit de modernité. Il s'agit aujourd'hui d'un des portraits les plus connus de Silva Nogueira.

S'il a beaucoup photographié Satanela, c'est surtout avec le danseur Francis que Silva Nogueira poursuit une longue recherche photographique sur la plasticité du corps et des mouvements. On remarque la virtuosité de sa technique, acquise grâce à une expérience de photographe de plateau au cinéma et un travail récurrent pour les magazines illustrés, dans des contextes très variés. Silva Nogueira suit de très près le style des grands portraitistes d'Hollywood, tels qu'Edward Steichen. Il est donc préparé, sur le plan technique comme sur le plan esthétique, aux défis de la recherche sur le corps et sur la danse que Francis exige de lui.



► Silva Nogueira, « Acteurs et danseurs du théâtre portugais, 1928-1933 », plaques de verre négatif, 90 x 120 mm, Museu Nacional do Teatro e da Dança/ Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

La collaboration de Silva Nogueira avec Francis débute dans le cadre de la *Revista Água-Pé* de 1927, au fil des duos du danseur avec Satanela. Certaines des danses font appel de manière évidente à la mémoire des *Ballets Russes* ; il en va ainsi du duo *Bonecos Russos* [12], premiers pas d'un processus de transformation de la danse portugaise conduite par Francis et d'autres artistes comme Satanela ainsi que par quelques critiques, comme Ferro. En 1927, Francis a déjà une certaine expérience de la scène, malgré des débuts un peu troublés. Sa première sur scène fut en effet catastrophique [13] ; le public de Lisbonne, conservateur et ignorant, exprima son mécontentement avec véhémence, en huant ses numéros [14] de sorte que le danseur, qui usait alors du pseudonyme de Florêncio, dut se retirer de la scène pendant un an, changer son nom en Francis et même porter un masque, lors de la reprise.

Francis se présente publiquement au théâtre Eden en septembre 1926 à la *Revista Cabaz de Morangos*, avec un numéro de danse appelé « Nu artistique [15] ». Un critique théâtral décrit cette représentation de la façon suivante : « Le numéro *Nu artistique* est bizarre et moderne. [...] Le danseur Francis danse avec joie, animation et débrouillardise. Le rythme de ses mouvements s'adapte dans une forme supérieure aux stridences du Jazz Band [16]. » Cette évocation verbale et les photographies de nus contrastent avec la présentation des autres numéros de *Cabaz de Morangos*. Dans la performance *Jazz Band* de Francis, on devine sa volonté d'introduire une dimension cosmopolite dans la *Revista à portuguesa*. Le titre même de son numéro, « Nu artistique », manifeste une audace inhabituelle sur la scène portugaise des années 1920.

Avec sa participation, l'année suivante, à la *Revista Água-Pé*, le statut de Francis change de façon décisive. Il devient l'une des vedettes importantes de la compagnie. Avec les costumes de José Barbosa, Francis et Satanela, qu'ils dansent ensemble ou en solo, présentent plusieurs chorégraphies comme *Charleston*, *Dança dos elefantes* (*Danse des éléphants*), *Embriaguez do tango* (*Ivresse du tango*) et *Bonecos russos* (*les Poupées russes*). C'est à partir de ce moment que le travail de Francis évolue de façon remarquable, en relation avec sa nouvelle collaboration avec Silva Nogueira [17], devenu son photographe presque exclusif. Les images documentaires de Silva Nogueira offrent la possibilité d'une étude exhaustive des pas de danse. Un ensemble photographique récemment découvert [18] permet de mieux comprendre la dimension innovante du travail de Francis et de la mise en scène des danses de *Água-Pé*, que António Ferro a saluée dans sa critique :

[...] *Água-Pé*, par l'interprétation, par les costumes, par les danses de Francis et Satanela et même par l'esprit de quelques numéros, marque, évidemment, un progrès, un grand progrès, dans notre théâtre de revue. [...] Il y a de la vivacité, de l'esprit et un certain imprévu, ici et là [...]. Une grande

12. En français, « les poupées russes ».

13. Trois danses présentées au théâtre Tivoli de Lisbonne en juin 1925, à l'interlude de *Knock ou la Victoire de la Médecine* de Jules Romain par la compagnie du Théâtre Nouveau, dirigée par António Ferro.

14. « Primeiras representações: Teatro Novo », *A Capital*, A. 15, n° 4949, 5 juin 1925, p. 3.

15. Correspondant, probablement, à une série de photographies prises par un autre photographe portugais, Manuel Alves de SanPayo.

16. Paulo BRITO ARANHA, « Primeiras representações : Eden Teatro-Cabaz de Morangos », *Diário de Notícias*, A. 62, n° 21773, 3 septembre 1926, p. 2 (traduction de l'auteur).

17. « Coreografia Portuguesa », *De Teatro*, 5<sup>e</sup> année, 9<sup>e</sup> série, n° 53-54, 2<sup>e</sup> partie, n° 11 et 12, juin et août 1937, p. 25.

18. L'inventaire, la numérisation et la recherche de plus de 10 000 photographies du fonds Silva Nogueira à l'Arquivo Fotográfico de Direção Geral do Património Cultural et au Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisbonne, Portugal).

partie de la réussite est due à Satanela, à Francis et au costumier. Francis à qui, hier, on a enfin rendu justice et qui est le responsable de l'élégance et de la rigueur de quelques numéros, est un danseur civilisé, européen, qui a donné de l'ampleur et de l'horizon à la scène du théâtre [19].

L'année suivante, dans une nouvelle production théâtrale, la *Revista A Rambóia*, Francis demeure le danseur principal et la critique l'applaudit encore :

*La Rambóia* a de la joie, de la vie, un goût portugais, le rythme d'un petit bal populaire, la marche tumultueuse d'un pèlerinage. [...] que serait [...] *Rambóia* sans ce parfum de modernité assez critiqué ? Que serait la *Revista* sans les costumes de José Barbosa, le rideau de António Soares, les danses que Francis a levées, si portugaises et saines, sans ces *girls* dégagées en « style nouveau » [20] ?

La carrière de Francis, en tant que danseur et chorégraphe, connaît un succès définitif dans le contexte de rénovation de la scène théâtrale portugaise, avide de nouveautés. Au moment où il obtient cette reconnaissance, d'autres danseurs tentent également leur chance, mais leur succès est plus relatif. C'est le cas de Cressy et Janou, deux portugais, Cremilda de Sousa et Januário Ruivo ou encore de Mora et Falkoff [21]. Mais Francis bénéficie d'un énorme avantage face aux autres danseurs de la scène portugaise de l'époque : les relations qu'il entretient avec le milieu intellectuel et artistique de l'avant-garde lui permettent de prendre conscience de l'importance que revêt l'image comme outil fondamental de son travail de danseur et de chorégraphe.

Les longues séries photographiques faites par Silva Nogueira mettent en valeur l'image de son corps et suggèrent l'importance de la recherche dans le travail du danseur moderne ; c'est également le cas pour d'autres danseurs de son temps, parmi lesquels se distinguent Vaslav Nijinsky et Ted Shawn. L'étoile des Ballets Russes constitue un modèle important pour Francis. Les mouvements et les chorégraphies de ces Ballets, largement diffusées sous forme de cartes postales, sont une source d'inspiration pour le danseur portugais. Dans plusieurs séquences, on peut mesurer à quel point Francis s'en inspire en suivant certains gestes ou thèmes de Nijinsky. Mais c'est surtout dans le style flamboyant du danseur américain Ted Shawn [22] que Francis trouve un modèle pour nombre de chorégraphies qui correspondent mieux aux exigences de la *Revista à portuguesa*. C'est somme toute une variété d'influences que Francis réunit dans ses danses avec une attention particulière au folklore portugais et à ses costumes.

19. « Teatros-Primeiras representações: Avenida-Água-Pé », *Diário de Notícias*, A. 63, n° 22088, 2 juillet 1927, p. 6.

20. Antonio FERRO, « Teatros-Primeiras representações: Maria Vitória-A Rambóia », *Diário de Notícias*, A. 64, n° 22469, 15 août 1928, p. 3.

21. Hildegard Mora et Falkoff sont deux danseurs russes de l'opéra de Berlin.

22. Ted Shawn était l'une des plus importantes références de la danse américaine, dès les années 1910. Son école *Denishawn*, la première école de danse moderne des États-Unis, a été fondée avec Ruth St Denis, sa partenaire et sa femme, en 1914.



► Silva Nogueira, « Le danseur Francis Graça (série de photographies d'une séance de studio) », 1930, plaques de verre négatif, 90 x 120 mm, Museu Nacional do Teatro e da Dança/ Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

Il faut rappeler le rôle important joué par le critique António Ferro et le soutien constant qu'il apporte aux jeunes artistes, notamment à Francis et à la danse moderne dans la *Revista à portuguesa*. Sa critique de la *Revista Chá de Parreira* (1929) relate l'histoire de Francis et met en évidence l'importance du travail du danseur, sa persévérance, son combat contre un public ignorant et plein de préjugés, sa contribution à la modernité des arts de la scène portugaise. Il rappelle combien la danse masculine, regardée avec suspicion, apporte à ce renouvellement. Francis peut donc être considéré comme le premier véritable danseur portugais, et le seul de sa génération à utiliser la photographie comme un outil fondamental de travail. Une série de 1930 met en lumière, de manière exemplaire, le minutieux travail de recherche plastique des pas et des poses. Plus rigoureusement encore que devant le miroir du studio de danse, face à la caméra du studio photographique de Silva Nogueira, Francis explore de nouvelles positions, de manière très précise ; il en va ainsi des deux photographies reproduites ci-dessous où le danseur maintient la position de ses jambes.

► Silva Nogueira, « Le danseur Francis Graça (série de photographies d'une séance en studio) », 1930, plaques de verre négatif, 90 x 120 mm, Museu Nacional do Teatro e da Dança/ Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.





Une autre série de photographies en costume de bain révèle l'importance du travail d'exploration du corps et de la pose. Elle participe au renouvellement esthétique de la danse, en même temps que de la photographie. La rigueur du travail du danseur, en pleine conscience de son corps et de sa nudité dans sa dimension plastique, représente une rupture culturelle profonde dans une société portugaise conservatrice, même s'il concerne un domaine traditionnellement libéral comme celui des arts de la scène.

Mais le changement de paradigme ne s'arrête pas là, parce qu'au sein de la photographie, et en particulier dans la relation qui s'établit entre le modèle et le photographe, apparaît une véritable complicité esthétique. C'est un immense pas pour la photographie portugaise et l'essor du portrait photographique moderne, genre jusqu'alors dominé par les portraitistes d'Hollywood. Dans le goût, partagé par Francis et Silva Nogueira, pour les nouvelles formes de cadrage, en particulier le gros plan qui n'existait pas au théâtre ainsi que l'éclairage dramatique, on décèle la forte influence exercée par les valeurs esthétiques du cinéma des années 1920. On retrouve cela dans le travail de Francis avec Silva Nogueira, qui résulte d'une véritable quête esthétique qui surprend, à chaque nouvelle image.

Constituant une recherche d'avant-garde majeure dans la photographie et la danse portugaises, le travail de Silva Nogueira avec Francis inspire la plupart des prises de vue qui seront réalisées par la suite avec d'autres artistes. On pense par exemple à un portrait très intéressant de l'actrice Brunilde Júdice, évoquant un cliché fameux de l'actrice d'Hollywood Joan Crawford réalisé par Edward Steichen. Cette nouvelle manière de photographier les acteurs et les danseurs contribue à la modernisation de la *Revista à portuguesa*, en répondant à la campagne menée par Ferro et Leitão de Barros.



► Silva Nogueira, « L'actrice Brunilde Júdice, 1932 », plaque de verre négatif, 90 x 120 mm, Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Gera do Património Cultural.

La virtuosité du travail de Silva Nogueira ne passe pas inaperçue auprès du service de la propagande nationale qui fera de lui le portraitiste officiel du chef du nouveau régime dictatorial, António Oliveira Salazar. De la scène théâtrale à la scène nationale, la photographie gagne en importance et le portrait moderniste de cet « acteur de la vie politique » s'affiche alors dans toutes les écoles et dans tous les bureaux officiels. De façon pernicieuse, la photographie moderniste conquiert ainsi le goût officiel et, tout le travail élaboré par Silva Nogueira avec les artistes et, en particulier, avec Francis est récupéré au profit du nouveau régime. En partant des thèses benjaminiennes [23], on peut considérer la contribution de Silva Nogueira dans l'histoire de la représentation de la dictature portugaise comme un cas exemplaire d'appropriation de l'esthétique par le politique. Ainsi peut-on conclure provisoirement en constatant que le modernisme photographique s'impose dans la société portugaise comme l'un des premiers phénomènes d'esthétisation de la politique.

## L'auteur

---

Docteur en histoire de l'art, Paulo Ribeiro Baptista est chercheur au Centre d'Études de Théâtre de l'université de Lisbonne et conservateur de photographies au Musée National du Théâtre. Il coédite le journal *Gardens & Landscapes of Portugal* et a publié de nombreux livres et articles récents sur la photographie, parmi lesquels *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*.

---

23. Eduardo CADAVA, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 19.